

Mikhail Saponov (Moskau)

Zur internationalen Interpretation des Briefwechsels Strawinsky–Cocteau

Das Thema „Cocteau und die Musik“ wurde schon von André Maurois erschöpft, als er Jean Cocteau „poète-orchestre“ nannte. Diese Titulierung erwies sich als bedeutungsvoller, als sie ursprünglich gemeint war. Die Musik tritt in Cocteaus Texten unbefangen ein, sozusagen ohne Klopfen, sie klingt in seinen Aufsätzen ganz frisch, wie auf besondere Weise erneuert und arrangiert. Das war aber nicht immer so. Die Vorstellungen der Ballets Russes von Sergej Diaghilew ab 1909, besonders die Musik von Igor Strawinsky, hatten den Dichter erschüttert, gleichsam erweckt. Cocteau wurde schon als Zwan-

view metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

provided

veröffentlicht. Vor 1909 bewegte sich seine Kühnheit im Bereich der Avantgarde noch „moderato“, danach „allegro feroce“, wenn nicht gar „prestissimo“. Seit dieser Epoche war Clément Eugène Jean Maurice Cocteau als fantasievollster und erfindungsreichster Leiter der Pariser Avantgarde bekannt. Er war aufgestiegen wie eine Rakete, wie eine enorme Maschine aus Paradoxen, Metaphern und künstlerischen Überraschungen usw.

Der hier skizzierten Vorstellung von Cocteau als jemandem, der nur Paradoxien produziert, hing auch ich früher (seit 1981) an. Sie stellte sich jedoch als oberflächlich und in mancher Hinsicht als komplett falsch heraus.

Cocteau erscheint in seinen Texten als Dichter und Kunstphilosoph, der äußerst genau und exakt spricht. In seiner berühmten „Triade“ – *Parade*, *Le Bœuf sur le toit*, *Les Mariés de la tour Eiffel* – hat Cocteau neue Wege für das künftige Theater entdeckt. Das letzte Stück (*Les Mariés de la tour Eiffel*, 1921) enthält die interessantesten Eigentümlichkeiten seiner Konzeption, nämlich:

- 1) Im Gegensatz zur romantischen „Synthese der Künste“ werden hier die musikalischen Fragmente als intermezzo-artige Zitate eingeführt. Die Handlung wird dabei demonstrativ unterbrochen.

- 2) Die Szenenfolge geht aus dem Montage-Prinzip hervor, wie beim Schnitt eines Films; es gibt keine Entwicklung oder Entfaltung einer Szene aus der vorigen, sondern ein freies Spiel mit unabhängigen Szenen.
- 3) Alle schon längst bekannten und banalen Gestalten und Gegenstände aus dem Alltag werden hier in einem unerwarteten, neuen Licht vorgestellt. Cocteau: „Je réhabilite le lieu commun“ („Ich rehabilitiere den Allgemeinplatz“).¹
- 4) Der Verfasser zwingt den Zuschauer zum Analysieren.

Ein Theaterwissenschaftler wird beim Lesen aller dieser Punkte sagen: „Das ist sicherlich das epische Theater Brechts“ – und wird mit dieser Behauptung fehlgreifen. Hierbei handelt es sich vielmehr um Cocteaus Theaterästhetik der Jahre 1917–1922. Im Vorwort Cocteaus zu *Les Mariés de la tour Eiffel* findet man sogar die Kategorie des Epischen. Cocteau wirkt wie ein Prophet vieler Tendenzen der zeitgenössischen Kunst; aber auch in seinen künstlerisch-ästhetischen Aufsätzen fällt er auf als jemand, der zukünftige Entwicklungen scheinbar voraussehen konnte. Schon in seinem Aufsatz *Vaslaw Nijinsky* von 1914 beschrieb Cocteau das künftige tragische Schicksal des großen Tanzkünstlers. Ein Jahr später, im Aufsatz *Réponse à des jeunes musiciens*, charakterisierte er typische musikalische Tendenzen der nächsten zehn Jahre. Alle diese Prophezeiungen haben sich bewahrheitet. Und was noch interessanter ist – die Texte erweisen sich oft als Paradoxien, die mit Hilfe von Elementen des Alltags komponiert sind. Reale Gegenstände auf der Bühne haben gar nichts Realistisches in sich, weil sie in einen fremden Kontext eingefügt sind, wie Cocteau sagt. Aber er selbst verwendet solche einfachen, alltäglichen Dinge als „Wortmaterialien“ in seiner Ästhetik, in seiner Ideenwelt, in verschiedenen Texten und poetischen Redewendungen. Dies hilft ihm, zugleich ausdrucksvoll und sehr lakonisch zu sein, z. B.: „Die Musik ist nicht immer Gondel, Streitross, gespanntes Seil. Sie ist zuweilen auch Stuhl“, oder: „Eine heilige Familie ist nicht zwangsläufig eine heilige Familie; sie ist auch eine Pfeife, ein Liter Wein, ein Kartenspiel,

¹Jean Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel II*, in: ders., *Oeuvres complètes*, Bd. 7, Genf: Marguerat 1948, S. 13.

ein Paket Tabak“, oder: „Bei uns allen reagiert die Haut empfindsam auf Zigeunermusik und Militärmärsche“, oder: „Das kleinste Werk Saties ist klein wie ein Schlüsselloch. Alles verändert sich, wenn man das Auge nähert“. Die deutschen Zitate folgen der Übersetzung von Bernhard Thieme,² welche allerdings der Korrektur bedarf, da sie – wie alle anderen – Missverständnisse enthält (sogar im Titel). Die Hauptprobleme der Interpretation und Übersetzung von Cocteaus Texten können folgendermaßen formuliert werden:

- 1) Die Texte Cocteaus müssen erst exakt und richtig verstanden werden.
- 2) Die rätselhaften Stellen müssen kommentiert und erläutert werden.

Die Sprache gehorcht diesem Dichter wie niemandem. Er findet immer genau das richtige Wort, wie ein Scharfschütze, z. B.: „Die Wahrheit ist zu nackt; sie erregt nicht.“ Gedanke und Poesie sind dabei untrennbar, lakonisch zum Ausdruck gebrachte Idee und unerwartete Metapher gehen zusammen. Es ist aber sinnlos, alle Aphorismen und Notate Cocteaus ohne Kommentar zu edieren, besonders wenn es um das Übertragen in Fremdsprachen geht. Die Prozedur der Erläuterung gehört dabei zur Übersetzungsarbeit. Cocteau schreibt: „Es würde uns nicht missfallen, den Kult der heiligen Cäcilie durch den des heiligen Polycarp zu ersetzen“. In keiner der bisherigen Editionen (auch nicht in den französischen) ist diesem Satz eine Erläuterung beigefügt. Ein Kommentar muss hier aber erfolgen: Polycarp ist ein Diener und Rowdy, eine Gestalt aus dem Theaterstück *La Piège de Medouze* mit Musik von Erik Satie („7 Tänze für ausgestopfte Affen“). Die Figur des Polycarp wurde oft allegorisch mit Satie verbunden. Oder: „Le rossignol chante mal.“ („Die Nachtigall singt schlecht.“) Das ist eine Anspielung auf Saties Essai *L'Intelligence et la musicalité chez les animaux*: „Quant au rossignol, toujours cité, son savoir musical fait hausser les épaules au plus ignorant de ses auditeurs. Non seulement

²Jean Cocteau, *Hahn und Harlekin. Aphorismen und Notate*, übers. von Bernhard Thieme, Leipzig und Weimar 1991; frz. *Le Coq et l'arlequin. Notes autour de la musique 1918. Préface de Georges Auric 1978*, Paris 1979.

sa voix n'est pas posée, mais il n'a aucune connaissance ni des clefs, ni de la tonalité, ni de la modalité, ni de la mesure ...³

Wenn eine Phrase ohne Kommentar bleibt, wirkt sie missverständlich und droht damit falsch übersetzt zu werden. So überträgt Thieme: „Hütet euch vor der Malerei, heißt es auf gewissen Anschlägen. Ich füge hinzu: Hütet euch *vor der Musik!*“ Warum aber heißt es so auf gewissen Anschlägen? Auf welchen Anschlägen? Und wovon ist hier überhaupt die Rede? Cocteau schreibt nämlich: „Prenez garde à la peinture, disent certaines pancartes. J'ajoute: Prenez garde à *la musique!*“ „Prenez garde à la peinture!“ bedeutet: „Frisch gestrichen!“. Daher das Wortspiel Cocteaus.

Noch ein Beispiel aus *Le Coq et l'harlequin*:

Jedesmal, wenn sich Beethoven entfaltet, wird er langweilig [d. h. Beethoven ist langweilig in den Durchführungen]. Bach nicht. Denn bei Beethoven ist es eine Entfaltung [Entwicklung, Durchführung] der Form, bei Bach eine Entfaltung der Idee. Beethoven sagt: Dieser Federhalter hat eine neue Feder – eine neue Feder hat dieser Federhalter – neu ist die Feder in diesem Federhalter‘ oder Marquise, Ihre schönen Augen...‘ Bach sagt: Dieser Federhalter hat eine neue Feder, damit ich ihn ins Tintenfass tauche und schreibe und so weiter‘ oder Marquise, Ihre schönen Augen lassen mich vor Liebe sterben, und diese Liebe und so weiter‘. Das ist der ganze Unterschied.

Was für eine Marquise? Das ist eine ohne Erläuterung gebliebene Anspielung auf das berühmte „Gespräch über Prosa“ in *Le Bourgeois gentilhomme* („Der Bürger als Edelmann“) von Jean-Baptiste Molière (2. Akt, 4. Szene):

M. Jourdain: Non, vous dis-je, je ne veux que ces seules paroles-là dans le billet; mais tournées à la mode, bien arrangées comme il faut. Je vous prie de me dire un peu, pour voir, les diverses manières dont on les peut mettre.

Maître de Philosophie: On les peut mettre premièrement comme vous avez dit: *Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour*. Ou bien: *D'amour mourir me font, belle Marquise, vos beaux yeux*. Ou bien: *Vos yeux beaux d'amour me font, belle Marquise, mourir*. Ou bien: *Mourir vos beaux yeux, belle Marquise, d'amour me font*. Ou bien: *Me font vos yeux beaux mourir, belle Marquise, d'amour*.

³Erik Satie, *Écrits*, hrsg. von Ornella Volta, Paris 1990, S. 24.

Ähnliche textologische Probleme ergeben sich bei der Erforschung des Briefwechsels zwischen Cocteau und Strawinsky. Die wichtigsten Kreuzungen beider Lebenswege sind folgende:

- 1) *David – parade en trois tours* (die nicht realisierte Konzeption eines Balletts, später eine Quelle für das Ballett Parade) zusammen mit dem Buch *Potomak*;
- 2) *Mavra* – Vorhaben einer Übersetzung ins Französische;
- 3) *Œdipus Rex* von 1925–1927;
- 4) *Œdipus Rex* von 1952 mit Ausstattung und Masken von Cocteau.

Im Strawinsky-Nachlass (Basel)⁴ habe ich etwa 130 betreffende Dokumente erforscht. Der französische Originaltext ist bis heute (?) nicht veröffentlicht. Die Briefe sind leider nur in der englischen Version von Robert Craft bekannt.⁵ Dort gibt es aber viele Stellen, an denen der Text Cocteaus sehr ungenau wiedergegeben wird oder gar falsch übersetzt ist.

In einem der ersten Briefe (aus dem Jahr 1913) teilt Cocteau mit, dass er Strawinsky ein Buch (*Potomak*) widmen werde und schreibt zum Schluss (in Crafts Version): „I embrace you, joyful to know that you are young and lively. Never having known the deceased is a poor consolation for the death of great men. / Jean Cocteau“.⁶ Ein makabrer Schluss. Im Original steht aber: „Je vous embrasse avec la joie de vous admirer vivant et jeune comme les grands morts dont on se console mal de ne les jamais connaître“,⁷ was man verstehen könnte als: „Ich umarme Sie und freue mich, dass ich Sie lebend und im blühenden Alter anhimmeln darf wie sonst die großen Verstorbenen, bei denen man sich damit nur wenig dafür tröstet, sie nie persönlich gekannt zu haben.“ Die „großen Verstorbenen“ sind die Klassiker. Cocteau wollte Strawinsky auf diese Weise also als einen lebenden Klassiker bezeichnen.

⁴Sammlung Strawinsky in der Paul Sacher Stiftung Basel.

⁵Igor Stravinsky, *Selected Correspondence*, Bd. 1, hrsg. von Robert Craft, New York 1982.

⁶Ebd., S. 73.

⁷Sammlung Strawinsky, Mikrofilm Nr. 92; im Folgenden werden die originalen Briefe Cocteaus nach dieser Quelle (ohne Signatur) zitiert.

Ein Beispiel aus der *David*-Periode: Cocteau bringt seine Konzeption des Tanzes in einem Brief vom 4. Februar 1914 an Strawinsky zum Ausdruck. Craft gibt eine vereinfachte Übersetzung: „The dance must not express anything. The body must arouse itself in a burst becoming another instrument of the orchestra“.⁸ Cocteau schreibt die letzte Phrase so: „Le corps s’anime et se repose comme éclate et se tait un instrument d’orchestre“, d. h. „Der Körper belebt sich, bald bleibt er ruhig, gleich wie bei Einsatz und Pause eines Instruments im Orchester“. Dann heißt es in einem Brief von Mitte Mai 1914 laut Craft: „I am completing the second [illegible]. [Illegible] perilous on his own“.⁹ Im Original: „Je termine le second tour. Paul T[évenaz] exécute le saut périlleux tout seul“. Es geht hier um Paul Tévenaz, einen begabten schweizerischen Maler und Pianisten, der „seinen Salto allein macht“, d. h. als Künstler etwas auf eigene Gefahr durchführt. Und zum Schluss: „Don’t overextend yourself“, im Original aber: „Ne te laisse pas circonvenir“, was bedeutet: „Lass dich nicht überlisten“.

Es gibt in Crafts Edition viele solcher völlig ungelesenen oder ungenau gelesenen Stellen. Auf mehr als 40 von 53 Seiten der englischen Version des Briefwechsels Cocteau–Strawinsky sind einige Korrekturen erforderlich. Schmerzhafte sind solche Stellen, wo es die Einzelheiten der Zusammenarbeit beider Künstler betrifft. Ein Beispiel aus der *Œdipus*-Periode von 1926: Theodor Strawinsky hatte damals die ersten Skizzen für die Ausstattung des *Œdipus* gemacht und Cocteau bot an, das Bild ganz zu verändern. Er schreibt: „Je propose (et Théodore l’essaye) une acropole ...“ usw. Dann folgt der Vorschlag Cocteaus, auch die Gestalt der Figuren und Pferde zu ändern:

Craft: „The white horses were good, but too reminiscent of the statue in the Place de la Concorde“.¹⁰

Cocteau: „Les chevaux blancs était trop vrais, trop statue de la Place de la Concorde“.

Ein weiteres Beispiel aus der *David*-Periode ist das Telegramm Cocteaus vom 6. März 1914 nach Leysin (Schweiz) an Strawinsky.

⁸Stravinsky, *Selected Correspondence*, S. 74.

⁹Ebd., S. 84.

¹⁰Ebd., S. 96.

Cocteau ist endlich zur Entscheidung gelangt, nach Leysin zu fahren, und hat entsprechende Kleidung zum Skifahren gekauft, nämlich, wie es in Crafts Version lautet, „bringing Tartar costumes“. Der vollständige englische Text klingt noch merkwürdiger: „Bringing Tartar costumes, for I strongly doubt the Alpine snows will be helpful to my fatigue“.¹¹ Ist dies eine Ursache und deren Folge? Hat er tartarische Kostüme gekauft, weil der Alpen-Schnee keine Garantie gegen Ermüdung gibt? Was soll das? Im Original steht aber: „AI ACHETÉ COSTUMES TARTARIN[S]“. Das bedeutet: „Kleidung wie bei Tartarin de Tarascon“, einer berühmten Gestalt im gleichnamigen Werk von Alphonse Daudet. „ET REDOUTE FONTI[S] DES NEIGES“. Das bedeutet: „Und ich habe Angst vor dem Niedergang von Lawinen“. Dann: „ALPES UTILES A MA FATIGUE“, d. h. die Gebirge werden mir bei meiner Ermüdung behilflich sein.

Ich wollte nicht die Bedeutung Robert Crafts bezüglich Strawinskys letzter zwei Lebensjahrzehnte herabwürdigen, sondern lediglich die Leser Cocteau'scher Texte darauf hinweisen, warum die Phrasen jenes Dichters, der für seine sprachliche Präzision berühmt ist, in der Übersetzung so unklar und nebulös erscheinen. Ebenso ist es für jeden Leser der Texte Strawinskys von berechtigtem Interesse, zu erfahren, wo die Grenze zwischen der eigenen, vom Komponisten gemeinten Ideenwelt und der fremden Bearbeitung liegt. So wäre es durchaus sinnvoll, die Korrespondenz Strawinsky–Craft neu zu überprüfen.

Ich habe fast keine Spuren von Feindseligkeit zwischen Strawinsky und Cocteau nach der Uraufführung von *Edipus Rex* im Nachlass des Komponisten gefunden. Deswegen scheint das folgende Fragment aus Crafts Tagebuch rätselhaft:

16.5.1963. Paris. A journalist calls asking I.S. to record a get-well message to Cocteau as Braque and Picasso have already done.¹² I.S. refuses, however, and so firmly that parts of the telephone fly off as he cradles the receiver. Then at lunch, with all ears to him, he says that „Cocteau ne peu pas mourir sans faire reclame“. Though a part of this remark is to be taken merely as a sign of reversion to type – as I.S. became more Russian in Russia, so in Paris he always returns to that between-the-wars society which lived for the clever remark – there is

¹¹Ebd., S. 81.

¹²Cocteau war zu dieser Zeit sehr krank.

nevertheless a change of feelings. Only two weeks ago the news of Cocteau's heart attack [...] deeply upset him. Then, when a few days ago he heard that Cocteau had begun to recover, little signs of annoyance began to appear [...]. But I.S.'s feelings toward Cocteau have always puzzled me and though V[era] attributes them to Diaghilew's influence, surely at the time of Oedipus, I.S. must have known Cocteau on independent terms. I have heard only sharp remarks about him in all my fifteen years with I.S., in any case („talented, yes“, preluding the devastation) and the last time [...] repeatedly saying that „I should put something about Cocteau in one of my books“ I.S. produced for this purpose a thousand or so mostly unprintable words later to be edulcorated under pressure from V[era] to the two paragraphs in Dialogues which I.S. considers high praise.¹³

Immerhin spürt man in keinem Brief Strawinskys an Cocteau Merkmale von Gegnerschaft jeglicher Art. Dies hält bis zu den letzten Telegrammen an. So heißt es z. B. in einer am 23. Dezember 1962 von Strawinsky an Cocteau (von Hollywood nach Paris) gesandten Mitteilung: „Just returned from trip. Discover your beautiful Oedipus drawings: the same hand of genius. Thousand thanks [...]. Igor“. Bald nach Cocteaus Ableben antwortet Strawinsky (21. Dezember 1963) auf eine Anfrage aus Paris und schreibt über sein Beileid und über die große Bedeutung von Cocteau für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Besonders innerlich aber klingt sein Telegramm an Nadia Boulanger, gesandt am 11. Oktober 1963, dem Todestag des Dichters: „Jean est mort et c'est seulement à vous que je puisse confier ma douleur qui couvre toutes mes pensées. – Igor“.

¹³Igor Strawinsky/Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, Garden City, NY 1963, S. 44.